

# Umetnost in meje

## O genomu in modelih razširjenega prostora umetnosti

TOŽEF MUHOVIČ

### Predtakt

Kultura sedanjosti, piše pod vrhom prejšnjega tisočletja Peter Sloterdijk (1989, 271), je velik epiloški stroj, ki izlega sklepne besede in z razveljavljanjem včerajšnjega proizvaja kanček orientacije v sedanjosti. Sodobni možgani, tako Sloterdijk, so ta čas še topli od pretoka zadnjih valov velikih epilogov. Vse te post-retorike, kot so postfreudizem, postmarksizem, poststrukturalizem, postmetafizika, posthistorizem – kdo jih ne bi imel rad v njihovem zavzetem poslavljanju od preteklosti, če je že prihodnost videti meglena in neoprijemljiva?

## 1 UMETNOST OSNOVNEGA IN RAZŠIRJENEGA POLJA

### Hipoteza

Analogno velja za področje umetnosti. Tudi tu so možgani še topli od pretoka slovitih valov sklepnih besed k pretesni ali preresni preteklosti, ki so v zaporedju zalivali evropski kulturni prostor zadnjih tristo let: *Gesamtkunstwerk*, *avantgarde*, *objets trouvés*, Beuysov *erweiterter Kunstbegriff*, kolaps estetske diference, družbeno konstruiranje umetnostne realnosti itd. Bolj silovita kot je sklepna beseda, prej se v sedanosti odpre prostor za nova pojmovanja in trende. Ni sicer nujno, da se s sklepnimi besedami vselej zelo daleč pride, vendar lahko dōbe s svojim epiloškim genijem v danem trenutku kljub vsemu dosejajo razmeroma visoko stopnjo avtorefleksivne prisebnosti.

Moja hipoteza je torej, da je za to, da bi prišli na sled naravi transformacij v umetnostnem prostoru moderne, zlasti pozne, v prvem koraku dovolj, če sledimo sklepnim besedam, ki jih k umetnostni preteklosti izrekajo novouveljavljajoče se ideologije, smeri in gibanja od razsvetljenstva do danes. In skušamo z njihovo pomočjo odstirati logiko sprememb v umetnostni morfologiji, fenomenologiji in aksiologiji.

### Časovni okvir

Časovni okvir raziskave je doba moderne. To je doba novoveškega vzpenjanja k modernističnemu zenitu in doba sestopanja z zenitnega vrha, ki jo v spustu navzdol ne karakterizira le pojemanje modernistične kondicije, ampak predvsem neka neučakana potreba po spremembi, po nekem post-času, ki bi znal vsaj za silo prepričljivo sugerirati, »da je nekaj v teku, ker je nekaj drugega minilo« (Sloterdijk, 1989, 166). Pot navzgor ima pri tem karakter progresije, pot navzdol naravo dekonstrukcije. Moderna kot filozofski koncept je pri tem novoveško gibanje, ki zaznamuje kulturno, politično, filozofsko in umetnostno sfero zadnjih treh stoletij evropske zgodovine.<sup>1</sup> Če gledamo natančno, predstavlja sekularizacijo idej in perspektiv, ki so bile nastavljene že v krščanski metafiziki in so se razširile v sekularno sfero po zavrnitvi vsakršne relevance transcendentnih razsežnosti.<sup>2</sup> V pozni fazi jo karakterizirajo naslednji procesi: *individualizacija*, s pomočjo transformacije starih oblik pripadanja skupnosti; *masifikacija*, s pomočjo prevzemanja standardiziranega obnašanja in konformnega načina reagiranja; *desakralizacija*,

1 Začetek moderne je v skladu s kontekstom razpravljanja različno definiran. V humanistiki sovpada z visoko renesanso, v ekonomiji z industrializacijo s sredine 18. stoletja, v politologiji s francosko revolucijo poznega 18. stoletja (politična moderna), v literarni in umetnostni zgodovini z nastopom t. i. estetske moderne v mladem 19. stoletju ter v smislu stilne oznake z iztekajočim se 19. stoletjem (Osterhammel, 2009, 1827).

2 Prim. Benoist, Champetier, 2018, 31–32.

s pomočjo zamenjave »velikih zgodb« sakralne provenience z »znanstveno interpretacijo sveta«; *racionalizacija*, s pomočjo prevlade pragmatičnega uma, tehnične učinkovitosti in svobodnega trga; in končno univerzalizacija, s pomočjo globalne razširitve enega samega družbenega modela, ki se v svoji svetovljanskosti predstavlja kot »konec zgodovine« (Benoist, Champetier, 2018, 31).

V tako strukturirano matrico je položena tudi razprava o naravi transformacij v umetnosti, ki jo v prostoru moderne zaznamujejo karakteristični fazni premiki, kot so *Gesamtkunstwerk*, avantgarde, *objets trouvés* in Beuysov *erweiterter Kunstbegriff*. Njen predtakt sta rojstvo antropocentrizma in sekularizacije iz duha razsvetljenstva ter rojstvo estetike iz duha filozofskega čuta za čutnost, emancipacijo in sistem.

### Gesamtkunstwerk

Veliki transformaciji polja umetnosti sta na prevoju iz 18. v 19. stoletje pričeli pripravljati pot ideja in praksa t. i. *Gesamtkunstwerka*.<sup>3</sup> Najprej s filozofskim premikom od sakralnega k sekularnemu in nato z reformo opere. Pri tem celostna umetnina ni bila le »multimedijska« povezava vseh umetnosti v enem délu, kakor bi se to glasilo v novoreku naše dobe, ampak je v jedru vsebovala tendenco emancipiranja umetnosti. Kar je pomenilo, da so »dobra dela« po letu 1750, ko je bila »izumljena« filozofska estetika, s teritorija religioznih in historicističnih utemeljitev lahko emigrirala na avtonomni in sekularni estetski teritorij. In pri tem ohranila »odrešiteljsko relevantno« (*Rettungsrelevanz*), zahvaljujoč kultu umetniškega »genija« in zanimanju za problematiko celovitosti v obliki takratnega konceptualnega hita – pojma »sistem«.

Ta je postal osrednji povsod tam, kjer je pojem Stvarstva kot pojem za Celoto z veliko začetnico zašel v krizo, in tudi povsod tam, kjer ni bilo dovolj velike vere v človeka kot obvladovalca narave in absolutnega tvorca človeške zgodovine. Pojem *sistema* je na nevtralen način premostil razdaljo med Celovitostjo, ki pripada Bogu-Stvarniku, in celovitostjo, ki pripada človeku-ustvarjalcu. Kjer sta imela realna stvarnika, Bog in človek, težave s celovitostjo – in serija sistemskih pojmov je ravno indic, da sta jih imela –, so stopili na plano fantastični sistemski stvarniki – umetniki. Celoviti ljudje za celovitost, tako da je odtlej Celota dobila svoj domicil v umetniškem delu, umetniško delo pa v sistemu z malo in z veliko začetnico. Pri čemer se je iskalo in cenilo predvsem dela, ki so v

<sup>3</sup> Ideja *Gesamtkunstwerka* se je pojavila v času romantike. Izraz je v delu *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Estetika ali nauk o svetovnem nazoru in umetnosti) iz leta 1827 prvi uporabil pisatelj in filozof Eusebius Trahndorff. Čez 22 let se je izraz ponovno pojavil v spisu Richarda Wagnerja z naslovom *Die Kunst und die Revolution* (Umetnost in revolucija, 1849), pri čemer ostaja nejasno, ali je Wagner poznal omenjeni Trahndorffov spis.

največji meri dosegala stopnjo sistemske celovitosti. V filozofiji se je fuzija Celote, Sistema in Umetnine najprej dogodila pri Schellingu, ki je razglasil, da je »dejanski način, na katerega mora biti razumljena filozofija, estetski, in da je zato ... umetnost resnični organon filozofije«. V tem je, pravi Odo Marquard, izvor ideje *Gesamtkunstwerka* (Marquard, 1983, 40–41).

Poznejša kritika »religije Gesamtkunstwerka« je sicer pokazala (prim. Strawinsky 1945, 90–91), da v njem sodelujoče umetnosti na račun totalitarne aplikacije koncepta izgubljajo umetniško svežino in prevečkrat ostajajo le epifenomeni filozofskih spekulacij, kljub temu pa je razširitev umetnostnega teritorija s heteronomne, religiozno-historicistične sfere na avtonomistično, estetsko ostala v veljavi.

### Avantgarde

V »zgodovinsko« avantgardo, ki se je pojavila na prelomu iz 19. v 20. stoletje, štejemo gibanja, kot so *ekspresionizem, futurizem, kubizem, nadrealizem in dadaizem*, ki so vsa nastala iz posebnega odnosa do pojma »napredek« in iz nasprotovanja obstoječi kulturi. Glavne lastnosti pripadnikov avantgard so bile delavnost, pustolovsko nagnjenje k progresiji in *nihi-listično* prepričanje, da je tradicionalna umetnost »umrla« in je treba vse začeti na novo. V nasprotju z današnjimi *trendsetterji*, ki so sposobni sprožati le kratkotrajne mode in so s tem zadovoljni, se avantgardisti samopojmujejo kot predhodniki temeljnih, dolgoročnih in zgodovinsko zavezujočih premikov. V ta vidik njihovega dela se dandanes dvomi in se ga kritizira kot avtoritarnega, saj so v zgodovini mnoga avantgardna pojmovanja naprednosti pokazala, da še tako vzvišena predstava napredka ni nič drugega kot skok misli v svet visokih ciljev, ki pa se v praksi rad prezrcali v prav farsično nizek pristanek. Ali kot v obliki znane aforizma zapiše francoski pisatelj Romain Gary: »Les avant-gardistes sont des gens qui ne savent pas exactement où ils veulent aller, mais qui sont les premiers là-bas«. <sup>4</sup>

Avantgardisti niso bili zadovoljni z razsvetljensko-romantičnim modelom umetnika-genija, ki v slonokoščnem stolpu ustvarja presežne vrednosti v upanju, da jih bo družba nekoč opazila. Zanje je bil tak tip pretakanja energij med umetnostno in družbeno empirijo absolutno preveč ekstenziven. Na njegovi osnovi ni bilo mogoče misliti na spreminjanje družbenega življenja, sploh pa ne na napredek. Intenca zgodovinskih avantgard je bila zato, da bi z umetnostno revolucijo bistveno hitreje in bistveno bolj aktivno spreminjale družbeno življenje. Ker pa je bilo verjetje, da jim bo to uspevalo le z umetniški sredstvi, od vsega začetka šibko, so se poskušale povezati s politično avantgardo. Futurizem v Italiji

4 »Avantgardisti so ljudje, ki ne vedo natančno, kam hočejo, a so prvi tam.«

se je zblíževal s fašizmom, ruska avantgarda z boljševizmom, nadrealizem v 30. letih prejšnjega stoletja s francoskimi komunisti. Te povezave so bile negotove, včasih prijateljske, včasih odbojne. Fašizem in komunizem sta bila s svojim avtokratskim ustrojem sploh izrazito nasprotje anarhičnemu načinu, h kateremu so bile pri spreminjanju sveta nagnjene umetniške avantgarde. Kljub temu so umetnostne avantgarde v političnih videlih in iskale oporo. Ko je padel italijanski fašizem, je bilo konec futurizma; ko je zavladal komunistični socializem v sovjetski Rusiji, so umetniške avantgarde doživele streznitev v konzervativizmu sočrealizma; ko je usahnil komunistični socializem, so leve umetniške avantgarde izgubile tla pod nogami.

Iz tega je mogoče izluščiti dvoje. Najprej, da so zgodovinske avantgarde avtonomijo umetnosti – sicer po sili razmer, pa vendarle – zavestno žrtvovali heteronomiji politikuma, in drugič, da jim kolaboracija s političnimi avantgardami na koncu ni pomagala doseči ciljev, ampak so se na hipotezi politične naprednosti skupaj z njimi le upehale, deaktualizirale in postarale (Fleckler, Schieder, Zimmermann, 2000; Beyme, 2005). Od obojega bi se dalo kaj naučiti tudi za prihodnost.

### Objets trouvés

Tretji vidik transformacije polja in pojma likovne umetnosti predstavljajo *objets trouvés* in duchampovski *readymades* z začetka prejšnjega stoletja, ki v obliki premika od »retalnega« k »mentalnemu« (Tomkins, 1999, 50, 148) pomenijo širjenje umetnosti od produkcije artefaktov k najdevanju in sekundarnemu semantiziranju faktov (Benjamin, 1982, 466; Muhovič, 2014, 55–59).

Odmik od metafizičnih fikcij, ki so se v zenitu modernizma subliminalno zaredile v umetniških artefaktih in interpretacijah, razumljivo vodi v smer njihove demistifikacije. Dobra stran obrata od metafizike sublimnosti k faktičnosti je v ohranjanju kontakta z vsakdanjikom, v pritegovanju nearanžiranega sveta med horizonte umetniškega zanimanja. Njegova slaba stran pa je nedvomno v nevarnosti, da iz ene skrajnosti, tj. iz idealizirane intence po preseganju danega v umetno izdelani (*artefakti*) formi, zdrsne v drugo skrajnost, v intelektualistično pristajanje na *faktično*, že dano in že ustvarjeno (*ready made*), kar bi prav lahko bila še hujša fikcija, kot je bila metafizika »čiste likovnosti« in »sublimnega«.

### Der erweiterte Kunstbegriff

Gre za posodobitev in ekstrapolacijo intence umetnostnih avantgard, da bi z umetnostno revolucijo spreminjale družbeno življenje. Tokrat z drugimi sredstvi in deloma drugačnimi zavezniki. Sintagma je oznaka za osrednji pojem umetnostnega teoretiziranja in prakticanja kiparja

in performerja *Josepha Beuysa* (1921–1986). Izhajajoč iz prepričanja, da je vsak človek umetnik in kot tak sposoben ustvarjati umetnost, je Beuys pod sintagmo »razširjeni pojem umetnosti« razumel človeško ustvarjalnost v zelo širokem razponu, kakor mu je to narekovala idejna naslonitev na antropozofijo Rudolfa Steinerja ter Steinerjeva predstava o »socialnem organizmu« in »socialni ustvarjalnosti« (Beuys & Beuys & Beuys, 1990, 270). Zadnja bi po Beuysovem mnenju lahko proizvajala svet in družbo spremenljivo socialno umetnost v obliki t. i. socialne plastike (*soziale Plastik*).

Beuysov razširjeni pojem umetnosti v 60. letih 20. stoletja, ko nad evro-ameriškim Zahodom dvigneta zastavo neka nova sitost in neka nova samozadovoljnost, oživilja koncept *Gesamtkunstwerk*a na multi-medijski in pan-artistični način. In sicer v navezavi na avantgardna gibanja (situationizem, *fluxus*, *happening*) ter politični in socialni diskurz nove levice z elementi anarhizma, subverzije, deestetizacije, internacionalizma in emancipacije. Problematizacija pojma umetnost z *objets trouvés* in *readymades* se je v 60. letih prejšnjega stoletja izpela. Beuysova »razširitev pojma umetnost« je poizkus, da bi na novih temeljih ponovno oživila. Z njo je v igro vstopila vrsta radikalnih predstav o vlogi umetnosti v družbi, o vlogi umetnika, njegovih materialov, produciranja, publike, zaznave, komunikacije itd. Umetnikova želja po neposrednem odnosu z recipientom in družbenim okoljem je močno spremenila tradicionalno pojmovanje umetnine. Kot forme umetniških del lahko v novi perspektivi nastopajo ne le artefaktni produkti kot poprej, ampak tudi – in celo predvsem – situacije (instalacija, *environment*), interakcije (*performance*), procesi (*happening*), koncepti, komunikacije, institucije, ideološki aktivizmi, politika, v kateri naj bi umetnost aktivno sodelovala, in celo družbeni red sam. Beuysova vizija pod zaščitno znamko »socialne skulpture« priteguje v polje umetnosti celotno družbeno sfero, vsa področja ter oblike socialnega življenja in socialne ustvarjalnosti. V njenem okviru umetnik ni proizvajalec »duhovnih objektov« s praviloma oteženo komunikativnostjo, ki jim skušajo priti blizu različne oblike hermenevtik in eksegez, ampak tako rekoč *medij*, *agent* in *katalizator* družbenega in političnega življenja, s funkcijo, ki so jo v primarnih družbah opravljali šamáni, danes pa je očitno pristala v rokah umetnika-artista.

Beuysova »*Erweiterung*« ima svojo podlago v demistifikaciji visokomodernističnih postulatov čistosti, sublimnosti in povzdignjenega esteticizma. To demistifikacijo sta pognala v tek neodadaizem in ameriško abstraktno slikarstvo, ki sta v obliki radikalnega minimalizma (F. Stella, R. Ryman) sredi prejšnjega stoletja dala slovo »idealizmu duha« v korist »antiidealizma« gole objektности (Meinhardt, 2008, 82–85). Posledice premika pozornosti od podobe, videza in reference k objektности artefakta, od artefakta k faktičnosti, od estetskega k funkcionalnemu

zaznavanju in od umetnostnega prostora k prostoru družbene akcije so bile številne in s svojimi učinki segajo še v naš čas.

Prva od njih je bila prestopanje in zabrisovanje meja med umetnostjo in življenjem, kar je bila goreča želja predstavnikov *happeninga* v zgodnjih 60. letih 20. stoletja. Temu je sledil odmik od tradicionalnega (slikarskega in kiparskega) medija ter obrat k radikalno drugačnim načinom sporočanja pomenov, predvsem tistih z diskurzivno, kontekstualno in socialno-kritično noto in provenienco (Seel, 1996, 17–38; Menke, 1993, 391–407). Odmik od *starih* medijev, ki jih zaznamuje visoka stopnja otežene komunikativnosti, je v fokus pritegnil *nove*, na visoki stopnji komunikativnosti osnovane vizualne in digitalne medije (Schapiro, 1978, 222–224; Muhovič, 2018, 28–51). Ti so imeli za posledico informatizacijo in virtualizacijo življenja ter streznitev v problemih, ki jih je s seboj prinesla posledica te posledice – derealizacija realnosti (Welsch, 1996, 9–61; Gumbrecht, 2004, 161).

### O karizmi osnovnega in razširjenega stanja

Táko je približno stanje, odkar je na splošno razširjen vtis, da zgodovina, kot piše Sloterdijk (1989, 266–267), nima voznega reda, in da se, kakor vemo in znamo, prebijamo skozi procesualno nikogaršnjo deželo. Slabo se godi tako ubesedljivosti neobrzdanih realnosti kot njihovi predvidljivosti. Le to vemo, da lahko življenje spoznavamo za nazaj, živeti pa ga moramo v-naprej (Kierkegaard, 1933, 203). Enako kot umetnost.

S stališča likovne umetnosti se torej vzdolž zgodovinskega vala moderne kažejo naslednje širitve njenega prostora, pojma in kompetenc:

- *Gesamtkunstwerk* zaznamuje prehod umetnosti od heteronomne zavezanosti religiozno-historicistični tradiciji k estetski avtonomiji;
- *avantgarde* podpirajo širitev prostora umetnostne avtonomije (nazaj) v prostor politične heteronomije, pri čemer favorizirajo pojem napredka ter umetnostna sredstva in strategije;
- *objets trouvés* pomenijo širitev teritorija ustvarjalnosti od ustvarjalnih k poustvarjalnim postopkom, od produkcije semantiziranih *artefaktov* k sekundarni semantizaciji *faktov*;
- Beuysov *erweiterter kunstbegriff* pa predstavlja nadaljevanje avantgardističnih prizadevanj z »drugimi sredstvi«, katerih jedro je razširitev umetnikove dejavnosti z ravni producenta umetnostnih objektov na raven trans-metjejskega katalizatorja (pobudnika, usmerjevalca) socialnih procesov, katerega končni cilj so »svet in družbo spreminjajoči« učinki, gonilna sila pa prepričanje o njihovi zdravilni moči.

Videti je, kot da se umetnost s pridevnikom (likovna, glasbena, literarna ...) v teku opisanih transformacij ekscentrira, je v situaciji, ko naj bi svoje središče odkrivala zunaj območja lastnega metjeja in kompetenc. Njen medij, méetje in kompetence se izkazujejo za nezadostne, ker so preveč specialne, in se morajo kombinirati ali celo povsem nadomestiti z multi-in trans-artističnimi kompetencami, ki jih »umetnik s pridevnikom« nima (npr. aktivistične, menedžerske, novomedijske, socio-kulturne in podobne kompetence). V tej perspektivi postane raznolikost umetnostnih panog ovira ali postranska stvar in vse, kar dela umetnike različne, se dojema za nebistveno, slučajno ali zastarelo. Umetnost je čedalje bolj umetnost brez pridevnika, *uniseks*. Skratka: v obdobju dveh do treh stoletij so se v senci industrializacije, demokratizacije, tržne ekonomije, poznastvenjenja, postindustrializacije in digitalizacije radikalno spremenili tudi načini umetnostnega »občevanja z obstoječim«, z medijem, naravo, družbo in človekom.

Posledica te medijsko-kompetenčne transformacije je soobstoj umetnosti »osnovnega« in »razširjenega« polja (prim. Frelih, 2018, 6), ki smo mu priče danes. Umetnost osnovnega polja v kompetencah in obsegu karakterizira panožni pridevnik, umetnost razširjenega polja je brez njega. Med obema tipoma oziroma paradigama obstajajo razlike, ki jih je mogoče predstaviti v obliki določenega števila ontičnih, produkcijskih, kompetenčnih in ciljnih diferenc, ki jih kaže shema na sliki 1.

Kljub poenostavitvam je iz sheme razvidno, da je govorjenje o paradigmi osnovnega in paradigmi razširjenega polja umetnosti realistično in dokazljivo, čeprav paradigmi v sodobnem izkustvu in praksi ne le kohabitirata, ampak se tudi prepletata in mešata. Paradigma osnovnega polja je *oblikotvorna* in *artefakto-centrična*. V njenem okviru je umetnik proizvajalec unikatnih, analognih, kontemplativnih, reprezentativnih »duhovnih objektov«, ki na strani umetnika predpostavljajo specializirano metjejsko znanje in kompetence, na ravni recipienta pa »iskreno, ponižno podredivitev duhovnemu objektu drugega človeka, izkustvo, ki ni dano avtomatično, ampak zahteva pripravo in čistost duha«, kot sredi prejšnjega stoletja zapiše Meyer Schapiro (1978, 224). Ultimativni cilj te paradigme je »čisto veselje nad neodvisnim obstojem nečesa, kar je odlično«, če povem s sočno dikcijo Iris Murdochove (1971, 86). Tej paradigmi to uspeva, kadarnjeni produktivni procesi privedejo do »popolnosti oblike«, ki je človeka sposobna povabiti v neposredno kontemplacijo in ga obvarovati pred bližnjicami mentalne kratkovidnosti in sebičnega sanjarjenja (prirejeno po prav tam).

Paradigma razširjenega polja pa je, nasprotno, *pomenotvorna* in *socio-centrična*. Predstavlja razširitev umetnikove dejavnosti z ravni metjejsko specializiranega producenta na raven nadpanožnega, multimedijskega



UMETNOST OSNOVNEGA POLJA	UMETNOST RAZŠIRJENEGA POLJA
artefakt	fakt
duhovni objekt	duhovni dogodek
zaprto umetniško delo	odprto umetniško delo
forma	interakcija
trdnost	fluidnost
estetsko zaznavanje	funkcionalno zaznavanje
materialna produkcija	konceptualna produkcija
formativnost	in-formativnost
visoka stopnja nekomunikativnosti	visoka stopnja provokativnosti
produkcija artefaktov	družbeno konstruiranje
sistem znakov	sistem idej
metjejske kompetence	večmedijska in transmedijska izobrazba
metjejske kompetence	socio-kulturne in politične kompetence
intimno/kontemplativno	angažirano / aktivistično
osebno	javno
poudarjanje razlike umetnosti - življenje	brisanje razlike umetnosti - življenje
konstruktivno	kritično
reprezentativno	manifestativno
intrinzično	ekstrinzično

SLIKA 1: Odnos med umetnostjo primarnega in umetnostjo razširjenega polja. Med obema paradigmama obstajajo razlike, ki jih je mogoče predstaviti z določenim številom ontičnih, produkcijskih in ciljnih diferenc.

in multikulturnega katalizatorja socialnih in političnih dogajanj, pri čemer so zanj umetniški materiali in ustvarjalni postopki le sredstvo za pospeševanje »svet in družbo spreminjajočih« procesov. Umetnik tu deluje *bona fide*, da so njegove predstave o smeri in načinu odvijanja teh procesov dejansko tisto, kar je stvarnosti najbolj ustrezno, ne pa le to, za kar on misli, da je samo s seboj lahko zadovoljno. Postmodernemu geslu »*everything is permitted*« skratka odgovarja pustolovski in provokativni pojem uma.

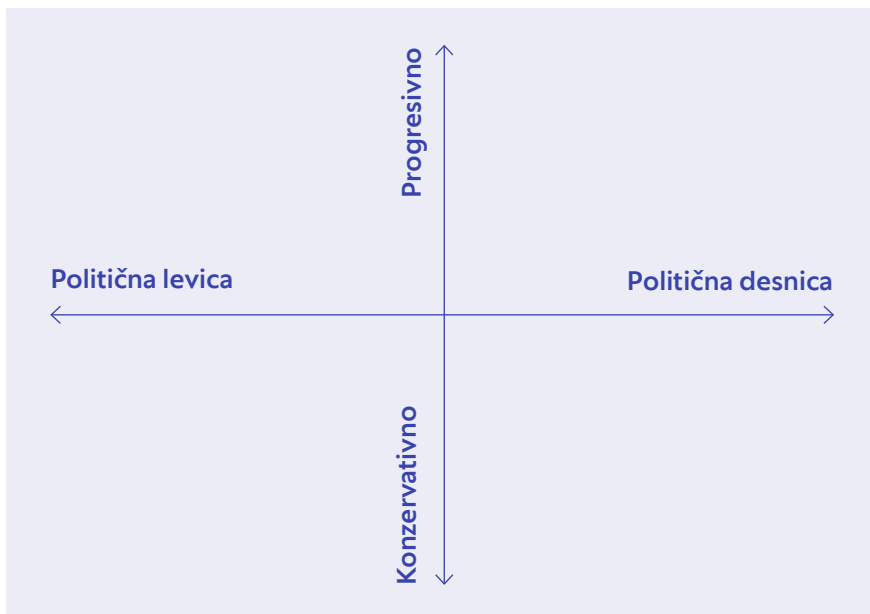
## 2 MODEL UMETNOSTNEGA PROSTORA IN UMETNOSTNI PROSTOR PO RAZŠIRITVI

Iz povedanega se spontano pojavljajo vprašanja: Kaj se je z razširitvijo umetnostnega prostora v moderni dejansko zgodilo? Se je ta prostor le povečal ali tudi spremenil? Oziroma, če gre za spremembo, za spremembo česa pravzaprav gre?

Da bi to ugotovili, bi bilo treba imeti primerjavo s stanjem pred razširitvijo, se pravi nek strukturni model osnovnega, nerazširjenega umetnostnega prostora ali vsaj nek »standardni model« tega prostora, s katerim bi bilo novo stanje mogoče primerjati. Izraz »umetnostni prostor« postavljam tu nasproti bolj razširjenemu in uveljavljenemu izrazu »umetnostni sistem« zato, da bi pozornost od organizacijsko-tehničnih in institucionalnih vidikov umetnosti v določenem času in družbi (edukacija, produkcija, recepcija, promocija, razstavljanje itd.) usmeril h globinsko-strukturni matrici pogojev, ki definirajo samo potrebo po umetnosti, in splošne predpostavke njene artikulacije, aksiologije in pragmatike. Ker v estetiki, kolikor mi je znano, teorije umetnostnega prostora in, posledično, standardnega modela umetnostnega prostora ni ali še ni, je treba ubrati posredno pot, pot analogije. Najbližja je analogija s teorijo političnega prostora, ki jo v reflektirani obliki ponuja sodobna politološka znanost. Predpostavka analogije pri tem seveda ni istovrstnost političnih in umetnostnih fenomenov. To je dovolj razvidno iz dejstva, da tisto, kar novoveško imenujemo politično, nastane z redukcijo avtentičnih človeških bitij, na katere računa umetnost, na »interesne subjekte«, na katere računa politikum. Osnova analogije pa je vsekakor lahko strukturiranost operativne matrice.

### **Model prototipnega umetnostnega prostora**

Za izhodišče lahko vzamem danes favorizirani prostor demokratičnih političnih ureditev. Politični sistem v demokracijah mora razreševati in blažiti dva temeljna družbena konflikta: *ekonomskega* in *kulturnega*. Ekonomski konflikt se kaže v tem, da so demokracije osnovane na tržnem gospodarstvu in da skozi tržne viške doseženo blagostanje tudi delijo po tržnih zakonitostih, se pravi izjemno neenako. Ta konflikt je v politični sistem tradicionalno preslikan z razlikovanjem med desnimi in levimi političnimi strankami. Leve si prizadevajo za državno regulativo v gospodarstvu, za prerazdelitev tržnih viškov in močno socialno državo. Desne stranke pa nastopajo z argumentacijo, da prerazdeljevanje vodi k temu, da je na koncu vse manj tistega, kar bi lahko prerazdelili, ter da preveč državne regulative s seboj prinaša zmanjšanje tekmovalnosti in učinkovitosti. Temeljni kulturni konflikt pa se v demokratični



SLIKA 2: Koordinate političnega prostora v demokracijah.

družbi razkriva v razliki med tistimi, ki imajo interes, da se družbena tradicija ohranja, in tistimi, ki si jo želijo v prvi vrsti presegati. Demokratične volitve zagotavljajo, da ekonomske in kulturne spremembe vselej sprejema večina, s čimer pride sistem do integrativnih odločitev (Lehmann, 2020, 6–7). Slika takega političnega prostora ima tako dve, temeljnima družbenima konfliktoma prirejeni koordinati: *abscisa ekonomskih tenzij* z zoperstavljenimi levimi in desnimi strankami ter *ordinato kulturnih tenzij* s konzervativnostjo spodaj in progresizmom zgoraj, kar je razvidno s slike 2. Strukturne analogije med političnim prostorom in prostorom umetnosti so nedvomno tvegane in dvomljive. Kljub temu so nam v okviru dvomljive analogije lahko v pomoč pri smereh razmišljanja o prostoru umetnosti in pri verifikaciji teh razmišljanj v umetnostni empiriji preteklosti in sedanjosti. Temeljna karakteristika vsakega političnega prostora je torej razreševanje družbenih konfliktov na ekonomski in kulturni ravni. Če s stališča te predpostavke gledamo na dogajanja v umetnostnem prostoru, moramo, kljub nespornemu obstoju konfliktnosti v njem, reči, da razreševanje konfliktov ni njegova primarna naloga niti karakteristična poteza. Če natanko premislimo, je to ... diferenciacija. Diferenciacija in-formativnih kakovosti. Ta pa se, analogno kot razreševanje konfliktov v političnem prostoru, dogaja v koordinatnem sistemu, katerega bazo sestavljata os pragmatike, ki je primerljiva z osjo ekonomskih tenzij v političnem prostoru, in os aksiologije, ki je v političnem prostoru primerljiva z osjo kulturnih tenzij.

*Os pragmatike.* Diferenciacijo na osi pragmatike že od antike dalje zaznamuje razlikovanje med t. i. *artes vulgares* in *artes liberales*, ki se med seboj razlikujejo po stopnji svoje odvisnosti od takojšnje praktične koristnosti. Prve, z visoko stopnjo odvisnosti, bi danes imenovali uporabne ali aplikativne, druge, z visoko stopnjo neodvisnosti, pa svobodne umetnosti. Za skupni imenovalac prvih se je zaradi njihove obrtno-tehnične narave pozneje uveljavil grški izraz »techne« (gr. τέχνη), za skupni imenovalac drugih pa zaradi njihove imaginativne in poetične narave grški izraz *poiesis* (gr. ποίησις).<sup>5</sup> Čeprav je res, da je bila od vsega začetka med *artes liberales*, torej med humanistične stroke, kot so gramatika, retorika, dialektika, aritmetika, geometrija in astronomija, uvrščena le glasbena umetnost, je enako res, da se ji je med letoma 1400 in 1500 s poudarkom pridružila likovna umetnost s svojimi zvrstmi, od 16. stoletja dalje pa je izraz sploh postal sinonim za t. i. »lepe umetnosti«, ki so sicer tudi zavezane koristnosti oziroma pragmatiki, vendar višjega, duhovnega, arhetipičnega, perenialnega ranga.

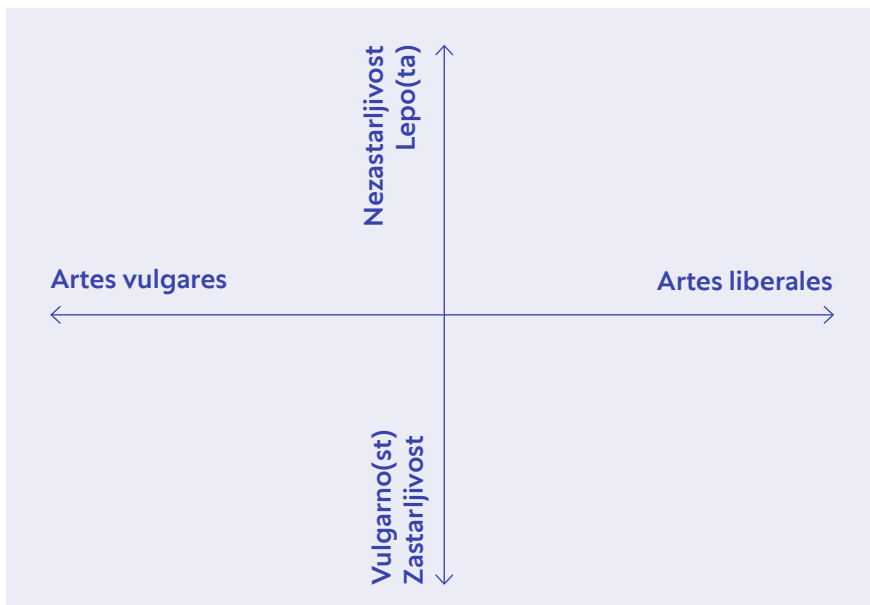
*Os aksiologije.* Za umetnost bi bilo v grobem mogoče reči, da ni bila rojena kot ideal, ampak kot njegova mera. Oblike, ki jih producira umetnost, nastajajo zato, da bi vzpostavile in utrdile občutek resničnosti in neposrednosti ideala, še posebej pa zato, da bi izmerile smer in stopnjo njegove realizacije in prezence v svetu (Muhovič, 2002, 15). To, kar v tej zvezi imenujem ideal, je v konkretni obliki od nekdaj prisotno v družbenem pojmovanju lepote. Še posebej reflektirano od sredine 18. stoletja dalje, ko je pojem »lepo« postal osrednja kategorija novoosnovane filozofske discipline estetike, vede o lepem v naravi in v umetnosti. Lakmusov papir lepotnih idealov je umetnost, ki ideale realizira in predstavi v čutnonazorni obliki estetsko formiranih form. Te forme tekmujejo med seboj v stopnji približevanja idealu, s čimer preverjajo njegovo uresničljivost, prezenco in relevanco. Verifikacija se dogaja na osi aksiologije, ki se prek umetnostnega prostora stopnjevito razpenja od vulgarnega, ki ga karakterizirajo običajnost, rutina, preprostost in zastarljivost, do lepega, ki ga karakterizirajo invencija, izvirnost, kompleksnost in nezastarljivost.<sup>6</sup> Situacijo ilustrira slika 3.

### Modeli transformacij v moderni

Čeprav je model prototipnega umetnostnega prostora provizoričen, lahko s svojo konceptualizacijo in strukturo kljub vsemu pomaga, če že ne verificirati pa vsaj kontekstualizirati razširitve, o katerih sem govoril v prvem delu razprave.

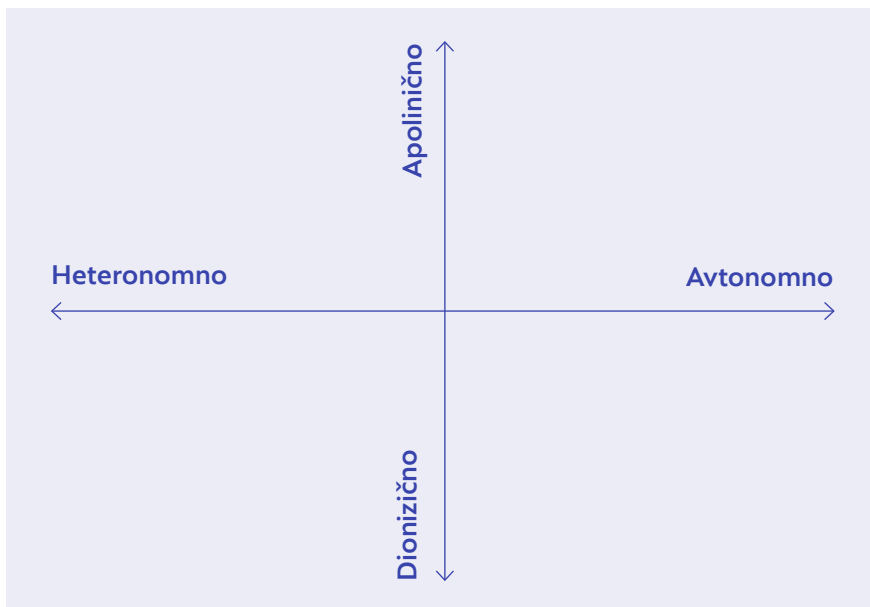
5 O starem razlikovanju med *poiesis* in *techne* glej Sloterdijk 1989, 154–155.

6 Ali kot pravi George Steiner: »*the painting, the composition are wagers on lastingness. They embody the dur désir de durer (the harsh, demanding desire for durance)*« (Steiner, 1989, 27).



SLIKA 3: Model prototipnega umetnostnega prostora, ki ga sestavljata abscisa pragmatike z aplikativnimi artes vulgares na levi strani in artes liberales na desni strani ter ordinata aksiologije z zastarljivimi standardi običajnega spodaj in nezastarljivimi lepotnimi standardi zgoraj.

Če model prototipnega umetnostnega prostora primerjamo z umetnostnim prostorom 18. in 19. stoletja (razsvetljenstvo; predromantika, romantika), katerega jedro je bil odmik od historicizma in klasičnih vzorov, njegova najsvetlejša zvezda pa sistemska ideologija *Gesamtkunstwerka*, potem lahko zasledimo transformacije na obeh njegovih bazičnih koordinatah. Na abscisi pragmatike se je pozornost tedaj povsem premaknila na teritorij »lepih umetnosti«. Diferenciacijo med *artes vulgares* in *artes liberales* je zato na njej zamenjala diferenciacija med semantično heteronomnostjo umetnosti (umetnost v službi religioznih, historicističnih in reprezentativnih zahtev) ter njeno semantično in estetsko avtonomijo, katere garant je postala estetika. Ta je, kot rečeno, omogočila, da so »dobra« umetniška dela s področja religioznih in historicističnih utemeljitev lahko emigrirala na avtonomno in sekularno estetsko področje ter pri tem ohranila »odrešiteljsko« relevantno. Na ordinati aksiologije pa se je pozornost previdno, vendar vse bolj jasno poslavljala od aksioloških prapolov, vulgarnega in lepega, in sicer v smeri, ki sta jo s pojmovnim parom *apolinično* in *dionizično* intonirala filozofa Friedrich Schelling in Friedrich Nietzsche. Lepotnim idealom je tako z zmernostjo in harmoničnostjo pričel udarjati takt pojem apoliničnega, vulgarnemu pa je z ekspresijo in ekscesom ne le profiliral identiteto, ampak tudi dvigoval rating pojem dionizičnega. Kako je videti koordinatni sistem porazsvetljenskega umetnostnega prostora, prikazuje slika 4.

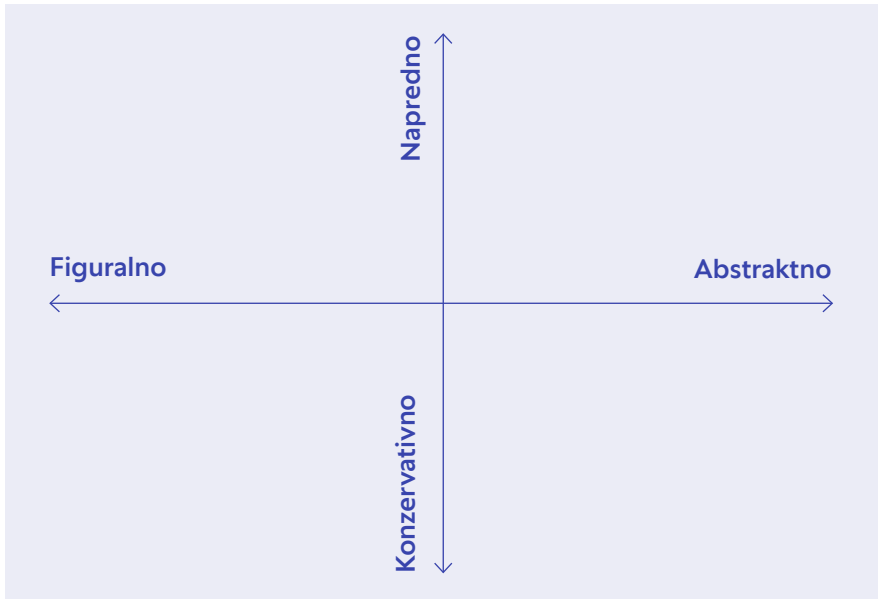


SLIKA 4: Koordinatni sistem porazsvetljenskega umetnostnega prostora.

Z zgodovinskimi avantgardami in readymades se je v umetnostnem prostoru zatresla predvsem apolinično-dionizična aksiološka os, ki v obliki ekspresije sicer vztraja še naprej, vendar ni več v ospredju. Izpodriva jo avantgardistični pojem »napredka« in »naprednosti«, ki izvira iz oponiranja obstoječi kulturi. Apolinično-dionizična os se tako preoblikuje v os napredno-konzervativno, pri čemer je sekundarno semantiziranje, ki je v kulturo na začetku prejšnjega stoletja vstopilo skozi vrata objets trouvés in readymades, ovrednoteno kot napredno, »primarno semantiziranje« artefaktov iz prejšnjih časov pa vsaj v določeni meri in v določenih okoljih kot konzervativno. Pragmatično plat diferenciacije na osi heteronomnoavtonomno pa postopoma zamenjuje diferenciacija med likovno heteronomijo (figuralnost, predmetnost, mimetika) in likovno avtonomijo (abstrakcija, nepredmetnost, mondrianovska »čista likovna umetnost«).<sup>7</sup> Model umetnostnega prostora z začetka prejšnjega stoletja kaže slika 5.

Z Beuysovimi »razširjenim pojmom umetnosti« se je umetnostni prostor ponovno transformiral. Na pragmatični osi se je od medijsko oziroma metjejsko specifičnega osnovnega polja razpotegnil v smer medijsko in metjejsko nespecifičnega razširjenega polja umetnosti, ki primarno figurira kot »svet in družbo spreminjajoči« umetnostni agens. Jedro te razširitve je odnos do umetnostnega medija in posledično odnos do

7 Prim. Holtzman & James, 1987, 288–300.



SLIKA 5: Model umetnostnega prostora z začetka 20. stoletja: abscisa figuralno-abstraktno in ordinata konzervativno-napredno.

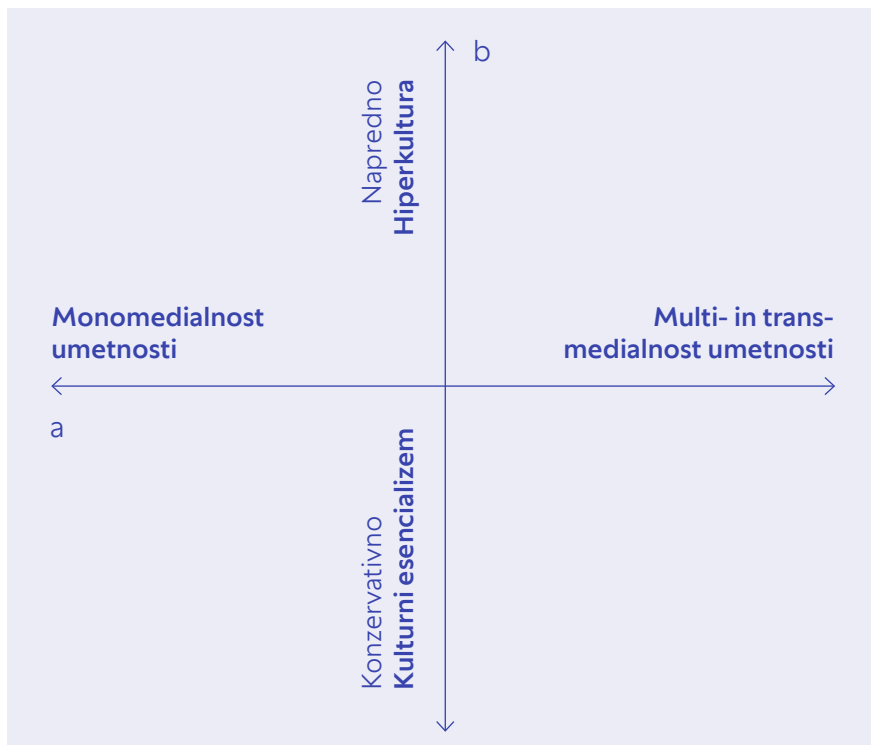
tipologije »umetnostnega produkta«. Kaj to pomeni, bom skušal nakažati v nadaljevanju. Premik na aksiološki ravni pa je, če upoštevamo dogajanja v umetnosti v drugi polovici 20. stoletja, nekoliko paradoksen. Umetnostna gibanja, kakršno je bilo na primer *nova podoba* (*New Image Painting*), so pokazala nujnost opustitve modela naprednosti in napredka, v luči katerega se je pisala avantgardistično kalibrirana zgodovina umetnosti, pa tudi nujnost opustitve avantgardističnega anatemiziranja tradicije. Ponovna uporaba starih umetniških načinov in slogov s predznakom »napredne umetnosti« je izpodkopavala stari model nenehne rasti in razvoja od slabega (konzervativnega) k dobremu (naprednemu). Ta aksiološka transformacija pa ne velja za vse oblike umetnostne ustvarjalnosti v drugi polovici 20. in v začetku 21. stoletja. Naprednost se implicitno, vendar vztrajno ohranja v gibanjih, ki pojmujejo umetnost kot »svet in družbo spreminjajoči« agens družbenega konstruiranja. V skladu s svojo usmeritvijo od »slabšega k boljšemu« si adepti te ustvarjalnosti seveda ne morejo žagati veje, na kateri sedijo. Smiselno pa je vsekakor, da jo posodablajo in precizirajo. In to se dogaja. V smeri »hiperkulture« na strani naprednosti in v smeri »kulturnega esencializma« na strani konzervativnosti, če lahko verjamemo razvojnim shematizacijam raziskovalcev socio-kulturne sodobnosti. Ti ugotavljajo, da je obdobje modernosti, kakor se odvija v globaliziranem svetu, že kar nekaj časa podvrženo potrebi po globinski transformaciji. In to na gospodarski, politični in kulturni

ravni. Osnovo za spremembo vidijo v razlikah, ki jih v odnosu do preteklosti nakazujejo postindustrijska ekonomija singularnosti, tehnična revolucija digitalizacije in mreženja ter favoriziranje avtentičnosti, ki jo zahteva življenjski stil novega srednjega razreda v postindustrijski eri. V povezavi s slednjim pa je zlasti v ospredju fenomen, ki ga sociologi imenujejo kulturalizacija socialnega (*culturalisation of what is social*). Ta ima dve kontrastni obliki, ki ju Andreas Reckwitz (2017, 2019) imenuje »kulturalizacija I« in »kulturalizacija II«.

*Hiperkultura*. Prvo kulturalizacijo lahko imenujemo »hiperkultura«. Ta v jedru privzema obliko ekspanzivne estetizacije življenjskih stilov, poklica, socialnih kontaktov, stanovanjske kulture, potovanj in nenazadnje telesa, in se dâ v končni konsekvenci izpeljati iz ideala t. i. »dobrega življenja«. Kultura je tu v določeni meri *hiperkultura*, v kateri lahko potencialno vse postane pomembno in dragoceno. Za abstraktno obliko te kulturalizacije so po eni strani odločilni objekti, ki se gibljejo na kulturnih trgih, po drugi strani pa subjekti, ki stojijo tem objektom nasproti s svojo željo po *samouresničenju*. V okviru hiperkulture se kultura vselej dogaja na kulturnih trgih, na katerih konkurirajo kulturne dobrine. Ta konkurenca pa je le navidez samo komercialna, saj gre v prvi vrsti in v bistvu za konkurenčni boj med »artikli«, ki imajo izrazitejšo identiteto, večji apel, večjo atraktivnost in so na tržišču tako ali drugače ekskluzivni.

*Kulturni esencializem*. Drug vidik kulturalizacije predstavlja to, kar Reckwitz imenuje »*Kulturessenzialismus*«. V ospredju tega vidika so gibanja in skupnosti, ki se sklicujejo na kolektivno identiteto in na kulturo identitete. Ta identiteta v določeni meri zadeva t. i. *identity politics*, v kateri se vidijo izvorne ameriške skupnosti, velja pa tudi za nove nacionalizme v Rusiji, na Kitajskem in v Indiji ter za tako imenovane fundamentalistične skupnosti, zlasti muslimanske. Te, pogosto v nasprotju s tem, kar favorizira njihovo globalizirano okolje, reaktivirajo predmoderne kulturne vzorce in načine življenja. In sicer v izrecnem nasprotovanju modernim vzorcem, pri čemer je nasprotovanje mogoče razumeti kot reakcijo na kulturni vakuum modernega racionalizma in na globalno eksplozijo hiperkulture po letu 1980. Kulturni esencializem je v tem nasprotje hiperkulture. In sicer v trojnem smislu: *prvič* s tem, da v njegovem okviru kultura ni neskončna igra odprto konkurirajočih diferenc, ampak zaprt sistem, ki oblikuje svet vsakokrat na način nekega antagonizma (znotraj-zunaj, *ingroup-outgroup*), ki je za subjekt istočasno vrednostni (pomembno-nepomembno, dobro-slabo); *drugič* s tem, da instanca in referenca kulturne sfere ni samouresničujoči se individuum, ampak kolektiv, *community*; in *tretjič* s tem, da ne operira več z režimom inovacije, novosti in samopreseganja, ampak s pripadnostjo tradicionalnemu, kar v določeni meri vodi k esencializiranju kulture in življenja (po: Reckwitz, 2017).





SLIKA 6: Model (post)beuysovskega umetnostnega prostora: a) os pragmatike (monomedialnost umetnosti – multi- in trans-medialnost umetnosti), b) os aksiologije (napredno: hiperkultura – konzervativno: kulturni esencijalizem).

Opazno pri tem je, da Reckwitz »kreativnemu dispozitivu hiperkulture« spontano pripisuje pozitiviteto, medtem ko jo »kreativnemu dispozitivu kulturnega esencijalizma« odreka. To je lahko vprašljivo, saj je taka implikacija zlahka le stvar teoretskega kontrastiranja fenomenov v *stanju stvari*, ne pa tudi opis tega stanja. Kljub temu je treba računati s takim spontanim vrednotenjem v prostoru empirije. V tem pogledu lahko hiperkultura in kulturni esencijalizem vsekakor figurirata kot predizkustvena provizorija obeh ekstremov na osi aksiologije v umetnostnem prostoru (post)beuysovsko razširjenega polja umetnosti, ki ga kaže model s slike 6.

### Teoretska avtorefleksija

Teoretski modeli, tudi predstavljeni, so seveda samo konceptualna sredstva, s katerimi teorija »lovi« živo ustvarjalnost, ki tu vsekakor ni zato, da bi potrjevala teoretske modele, ampak kvečjemu obratno. Fenomenološka resnica, ki jo konstruira »umetnostni sistem« v dobi karizmatičnosti teorije, le začasno in navidez, kot polresnica nadvladuje karizmatičnost umetnostnih iskanj, dosežkov in presežkov. Teorija umetnostnega sistema skuša včasih »verjeti«, da so »relevantna« predvsem tista dela,

ki jih sistem more obvladati in umestiti med svoje koordinate. Toda umetniki na dolgi rok vselej znova dokazujejo, da niso le tvorci gradiva za postuliranje in dokazovanje modelov, na katerih temeljijo teorije, ampak da to, kar res izvirnega in edinstvenega najdejo v umetnostnem prostoru, praviloma leži v »mrtvem kotu« izdelanih modelov in teorij. Njihove forme ne opisujejo, ne izpolnjujejo teoretskih zahtev in ne markirajo, temveč poimenujejo in evocirajo. S tem ne oblikujejo drže, ki bi bila kakšen algoritem za akcionistično poseganje v svet, temveč *nepouljivo življenje* iz misli, oblik in dejanj, »neimenovana potreba po redu, ritmu in obliki teh treh stvarnosti, ki se zoperstavljajo kaosu in ničū« v naših življenjih, kakor se izraža Czesław Miłosz. Dela takšnih umetnikov ni mogoče vključiti v nikakršen apriorni sistem, ki se je razvil v prostoru, zaznamovanem s strukturalistično ukinitvijo človeka. Njihova narava je namreč po definiciji tako edinstvena, da niti približno niso primerna za to, da bi postala zobnik v aksiološkem in ideološkem kolesju umetnostnega sistema.

Ker je polresnica, kakor je večkrat poudaril nedavno preminuli ameriški zgodovinar John Lukacs, hujša kot laž, saj v njej ni polovice tega, kar drži, in enakega deleža onega, kar ne drži, temveč gre za nerazdružno zmes stotih odstotkov obojega – z videzom prvega in posledicami drugega –, je umetnostne teorije in modele treba uporabljati »s tresočo roko«. Enako kot pisati ustavo. Še posebej, če so merjeni na predikcijo prihodnosti ali na skušnjava nazorskega normativizma.

### 3 UMETNOST IN MEJE

Dejstvo prehajanja od umetnosti v ožjem k umetnosti v širšem pomenu besede, iz osnovnega v njeno razširjeno polje, spontano kliče v diskurz problematiko »meje« in »prestopanja meja« v umetnosti.

Ljudje smo v fizičnem in duhovnem smislu obdani z mnogimi vidnimi in nevidnimi mejami. Delujemo lahko samo tako, da meje in z njimi dane omejitve upoštevamo, preverjamo, branimo in prestopamo, pa tudi postavljamo in spoštujemo. Vsak od nas tako prestopa mejo med spanjem in budnostjo, med počitkom in delom, se z mejami lastne identitete brani pred vplivi okolja in postavlja visoke standarde na tem ali onem področju delovanja. Prestopanje psiho-fizičnih meja rezultira v spremembi stanja stvari in ne predstavlja nujno dosežka. Drugače je s tako imenovanimi duhovnimi – kulturnimi, umetnostnimi, znanstvenimi – mejami, ki za prestopanje in reformulacijo terjajo refleksijo, razločevanje, odločanje in visokokompleksno ustvarjalnost. Take meje so na primer meja med vsakdanjim in produktivnim mišljenjem, med funkcionalnim in estetskim

zaznavanjem, med standardnim in nadstandardnim, med serijskim in unikatnim, med manj in bolj kakovostnim, med življenjem in umetnostjo ipd. Prestopanje duhovnih meja ima dve temeljni modaliteti: *dekonstruktivno* in *konstruktivno*. Prva označuje prestopanje meja v smislu njihovega prevpraševanja, problematiziranja, prekoračevanja ter osvobajanja od pravil in vrednot, ki vladajo znotraj njih, druga označuje postavljanje meja v obliki višanja kakovostnih standardov. Prvi vidik ima obliko razveljavljanja določene ustvarjalne paradigme in iskanje razširjenih alternativnih paradigem, drugi obliko poglobitve in stopnjevane kompleksnosti ciljev in rezultatov znotraj določene paradigme. Prvi ima značaj lateralnosti (*lateral thinking*), drugi značaj vertikalnosti (*vertical thinking*).

### Umetnost prekoračevanja

Dekonstruktivni oziroma lateralni vidik prekoračevanja meja v umetnosti je povezan z občutkom utesnenosti in s potrebo po osvobajanju od obstoječih oblikotvornih pravil in vrednot. V umetnosti prihaja ta »spособnost spremeniti percepcijo« do izraza v manierističnih, zlasti avantgardnih gibanjih, v katerih je umetniška svoboda pojmovana kot svoboda v prelamljanju z vsemi omejitvami tradicije. Nasprotovanje obstoječemu redu je praviloma predstavljeno kot globoko *subverziuno*: bili smo ujetniki istosti, zdaj smo izpuščeni v svobodo razlike, v osvobajajoči prelom z etabliranimi oblikotvornimi sredstvi, načini in vrednotami. Tak tip prestopa meja je na primer prehod od impresionizma, ki je še ostajal v likovnem mediju in sledil klasični slikarski tradiciji ter jo razvijal (*divizionizem*), k uporabi *readymadov*, ki to tradicijo zapušča in prestopa v povsem drugo tradicijo, tradicijo dulije oziroma čaščjenja že narejenih in najdenih *predmetov* [gr. δουλικα (dulija) – čaščenje], tj. v čisto drug medij, v drug estetski, pomenotvorni in vrednotni sistem. Analogen tip prestopa meja je tudi že opisani prehod iz kiparstva v nekonvencionalno beuysovsko »socialno plastiko«. Menjava in prehod nastaneta tu z »izsiljenjem« (*forcing*), ko so v oblikotvorno situacijo »vsiljene« stvari in vsebine, ki jih v jeziku te situacije ni mogoče izraziti. Situacija postane nestabilna in zahteva radikalno spremembo oblikotvorne infrastrukture (medija, vrednot, formativnih in informativnih metod, aksiologije itd.). Kontekst omejitev, ki definirajo situacijo, trči tu na prakso, ki zavestno cilja na to, da v njej zruši sistem pravil, tradicij in institucij, s katerimi so nekonvencionalne avtoritete nezadovoljne. Skratka: razbiti okove tradicionalnih izrazov zavesti z odkrivanjem druge – domnevno večvredne – *oblike zavesti*.

Dekonstruktivni vidik je v jedru usmerjen k radikalni kritiki izhodiščne paradigme. Njegova pot je pot negacije, saj šele ta vzpostavi meje področja, znotraj katerega oblikotvorna in pomenotvorna pravila izhodiščne paradigme niso več relevantna.

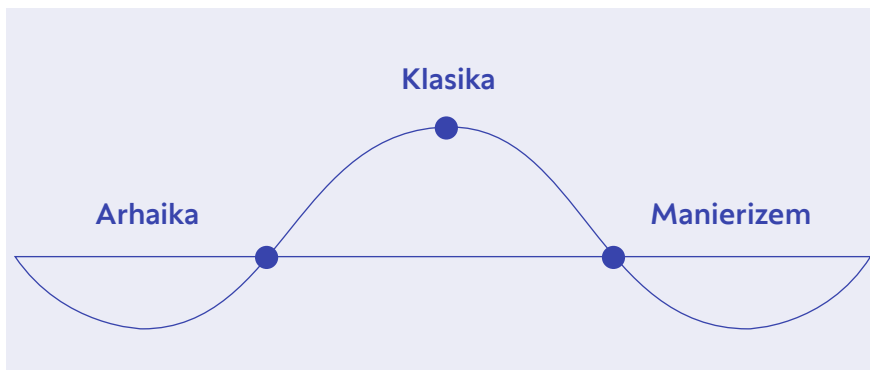
Vsaka paradigma, ki želi prevladati nad prejšnjo, skuša najprej zavladati nad človekovim spominom. Vse se začne s prednostmi nove paradigme. Preteklost je *passé*, nepomembna, reakcionarna, kompromitirana s predsodki, miti in legendami. To velja tudi za samopojmovanje naše dobe, ki razglša visoka razvojna pričakovanja od nenavezanosti na naravo, od vere v tehnologijo in družbeno konstruiranje. Čeprav se, paradokсно, sooča z »občutno izgubo prihodnosti«, kot pravijo sociologi (Williams, 1989, 103).

### Umetnost vzpostavljanja

Konstruktivni oziroma vertikalni vidik prestopanja meja v umetnosti je vidik vzpostavljanja novih meja na način višanja kakovostnih standardov znotraj določene paradigme (vertikalno mišljenje). Pri tem načinu gre za nadomestitev »medija novost« z »medijem kakovost«. Z drugimi besedami: konverzija je povezana s preusmeritvijo ustvarjalnosti iz sistemov kritiziranja, prestopanja, hoje spredaj, de-konstruiranja ipd. v sisteme konstruktivnosti, globokih uvidov, izvirnih rešitev, visoke kompleksnosti in horizontov nezastarljivosti.<sup>8</sup> Konstruktivni vidik je analogen postavljanju rekordov v športnih panogah ali »dodani vrednosti« v ekonomski terminologiji. V konkretni obliki ga najdemo v razliki med vrhunskimi in povprečnimi izvedbami na področju umetniške poustvarjalnosti, še zlasti intenzivno pa pri mojstrskih dosežkih znotraj določene umetnostne panoge, ki jih je estetika nekdanj označevala s potentnima pojmom arhetipičnost (univerzalnost) in perenialnost (nezastarljivost). Gonilni motor in ciljno destinacijo vertikalizacije v umetnosti je na enkratno preprost način ponazoril slikar Sol Le Witt, ko je nekoč aforistično zapisal: »We cannot believe in art if we do not believe in some kind of unchanging attitude towards, or timeless standards of, what is important, and what is essential in life« (Hubbard, 2010, 6).<sup>9</sup> Vertikalni vidik prekoračevanja meja na vseh ravneh nastopi zvezno ali s kvantnim prehodom. In sicer vsakokrat, kadar se ustvarjalcu posreči vzpostaviti avtoritativni stik med partikularnostjo njegove forme in njenim občečloveškim učinkom.

8 Ali kot pravi George Steiner: »*the text, the painting, the composition are wagers on lastingness. They embody the dur désir de durer (the harsh, demanding desire for durance)*« (Steiner, 1989, 27).

9 »Ne moremo verjeti v umetnost, če istočasno ne verjamemo v neko nespremenljivo pojmovanje oziroma v neke brezčasne standarde tega, kar je v življenju pomembno in bistveno«.



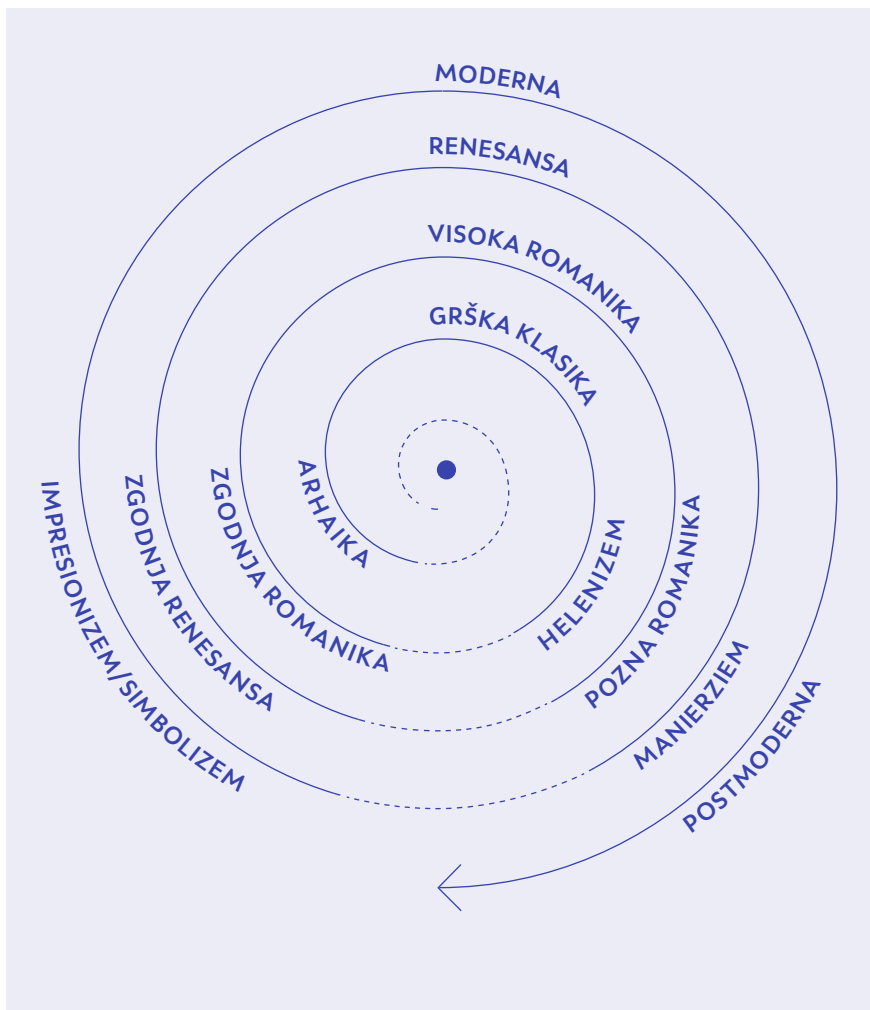
SLIKA 7: Diahroni ritem umetnosti v luči oblikotvornih transformacij, ki so prototipno definirane z inicialnimi, zenitnimi in zaključnimi momenti: arhaika, klasika, manierizem.

### Pripombe o ritmu duhovnozgodovinskega časa

Lateralne meje so prvenstveno meje v prostoru (zaprtost, utesnjenost, prekoračevanje, širitev), vertikalne pa prvenstveno meje v času (razvijanje, dozorevanje, trajanje, brezčasnost). Seveda gre tu za kulturni prostor in kulturni čas (*kairós*).<sup>10</sup> Vsaka doba rabi takó lateralna oziroma dekonstruktivna kot vertikalna oziroma konstruktivna prestopanja meja, čeprav so ta prestopanja v vsaki dobi različno dozirana in koordinirana. Kako? Če duhovnozgodovinski, tj. oblikotvorni ritem umetnosti opazujemo v luči diahronih transformacij, ugotovimo, da ima ta ritem obliko krivulje, ki jo v njenem naraščanju in padanju prototipno definirajo inicialni, zenitni in zaključni momenti. Inicialne momente predstavljajo, posplošeno rečeno, tako imenovane *arhaične dobe*, zenitne *klasične* in zaključne *manieristične dobe* (slika 7).

Med *arhaične* štejemo dobe, ki jih karakterizira odpiranje novih, svežih in ambicioznejših oblikotvornih horizontov, nazornost rešitev in težnja k primarnemu izrazu. Take dobe lahko prepoznamo v grški arhaiki, starokrščanskem impresionizmu, v zgodnji romaniki in impresionizmu 19. stoletja, ker v osnovi nosijo ista duhovna in oblikotvorna obeležja. Med *klasične dobe*, ki predstavljajo vrhunec določene oblikotvorne usmerjenosti oziroma paradigme ter v svoji vrhunski kreativnosti vse stavijo na ideal, popolnost in z idealom skladno lepoto, lahko štejemo grško klasiko, renesanso, barok in moderno. Med *manierizme*, ki s preigravanji, pretiravanji in travestiranjem predhodnih klasičnih idealitet dokazujejo, da takrat, ko štartaš v zenitu, prideš naprej le tako, da se spustiš navzdol (po: Sloterdijk, 2007, 16), pa na primer spadajo grški helenizem, plamenasta gotika, manierizem 16. stoletja, rokoko, nenazadnje pa tudi naša poznomoderna doba, ki delijo podobno razvojno in kreativno usodo (glej sliko 8).

<sup>10</sup> Gr. »kairós« (καιρός), kakovostni čas, čas »pomembnosti« oziroma »odločilnosti«, v katerem se dogodi kaj posebnega, prelomnega, trajno pomembnega.



SLIKA 8: Diahroni ritem v luči zgodovine stila.

Poglejmo, v kakšnih odnosih sta dekonstruktivni in konstruktivni vidik prestopanja meja v teh prototipičnih oblikotvornih miljejih.

V *arhaičnih* dobah sta dekonstruktivni in konstruktivni vidik prestopanja meja nujno usklajena in komplementarna, saj take dobe simultano potrebujejo tako dinamiko (iskalnega oziroma raziskovalnega) *procesa* kot dinamiko (kakovostnega) *progresa*. Dekonstruktivni vidik prebija in razširja duhovne in medijske horizonte predhodnega obdobja, konstruktivni pa istočasno stopnjuje kakovostne oblikotvorne standarde, ki vodijo do predhodnemu času alternativnih oblikotvornih rešitev.

V *klasičnih dobah*, v katerih človek na temelju izdelane predstave o idealu, popolnosti in lepoti (npr. renesansa) verjame, da lahko z znanjem in to izdelano predstavo obvladuje svet, pa prevzame prvenstvo konstruktivni

vidiki širjenja in prestopanja meja. Pač v smeri vzpostavljanja čim višjih standardov realizacije ideala, popolnosti in lepote v svetu. Ker ideala ni treba šele iskati, se lahko dekonstruktivni vidiki umaknejo v ozadje.

Na prežo. V *manierističnih dobah*, v katerih se zaradi človekove velike potrebe in poželenja po tem, da bi se iz že znanega spet razvilo kaj novega, drugačnega, nedolgočasnega, je treba aktivirati dekonstruktivne vidike prestopanja meja, da bi dovolj veliko število lateralnih iskanj z odkrivanjem alternativ pokazalo, kaj naj bi to »novo« in »drugačno« bilo. V tem primeru lahko vertikalizacija rezultatov počaka na ustalitev razmer in na jasnejše profiliranje novih idealov in novih ciljev.

S tega stališča je mogoče reči, da je »naravni« odnos med lateralnimi in vertikalnimi storitvami v umetnosti *komplementarnost*, se pravi funkcionalno sodelovanje in dopolnjevanje. Ta naravni odnos pa razpade, kadar se ene storitve uveljavljajo na račun drugih in se začnejo, denimo, dekonstruktivni in konstruktivni načini prestopanja meja med seboj mešati in zamenjevati. To se zgodi, če se na primer *novo* (avantgardno, provokativno itd.) samodejno enači s kakovostnim ali izvirnim (cf. Steiner, 1989, 27). V izjemnih primerih lahko novo in kakovostno sicer sovpadeta, nikakor pa novo in kakovostno nista samodejno identična. Nista zamenljiva in eno ne more postati drugo, drugo pa ne prvo. Če človek izgubi občutek za razločevanje enega od drugega, v kulturi zagotovo zaide v krizo. Se pravi v situacijo, v kateri je treba razločevati, presojati in se odločati.<sup>11</sup> Krize so v kulturi stalnice. Po Renéju Girardu (prim. Cowdell, 2013) imajo svoj izvor v sesutju starega kulturnega reda, ki se sesuje, ko začenjajo v njem izginjati razlike oziroma meje. Recimo: ko ne vemo več, kaj je resnično in kaj neresnično, kaj dobro in kaj zlo, kaj lepo in kaj grdo, kaj umetnost in kaj življenje, kaj konstruktivno in kaj dekonstruktivno, kaj vertikalno in kaj lateralno itd. To pa je natančno tista situacija, v kateri je relevantno sprejemati le odločitve, ki ne iščejo bližnjic, da bi ugajale malikom povprečnega okusa, popularnosti, mode ali politične korektnosti.

11 Gr. κρίσις (*krísis*) – mnenje, presoja, odločitev; iz κρίνειν (*krinein*) – presoditi, odločiti se.

## LITERATURA

- Benjamin, W.** (1982): *Das Passgen-Werk. V: isti, Gesammelte Schriften*, zv. V/1, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Benoist, A. de, Champetier, C.** (2012): *Manifesto for a European Renaissance*. Budimpešta, Arktos Media (*Manifest za evropski preporod*. Ljubljana, samozaložba, 2018; slov. prev. I. Kernel; cit. po slovenskem prevodu).
- Beuys, E., Beuys, W., Beuys, J.** (1990): *Joseph Beuys: Block Beuys*. München, Schirmer/Mosel.
- Beyme, K. von** (2005): *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*. München, C. H. Beck.
- Cowdell, S.** (2013): *René Girard and Secular Modernity: Christ, Culture, and Crisis*. Notre Dame, IN, University of Notre Dame Press.
- Fleckler, U., Schieder, M., Zimmermann, M. F.** (izd., 2000): *Jenseits der Grenzen. Französische und deutsche Kunst vom Ancien Regime bis zur Gegenwart*, zv. III: *Dialog der Avantgarden*, Köln, DuMont.
- Frelih, Č.** (2018): Umetniška grafika osnovnega in razširjenega polja. V: *Majski salon ZDSLU 2018 – grafika*. Ljubljana, Zveza društev slovenskih likovnih umetnikov, 5–12.
- Fukuyama, F.** (2003): *Konec človeštva. Posledice revolucije v biotehnologiji*. Tržič, Učila (izvirnik: *Our posthuman future. Consequences of the biotechnology revolution*. New York, Farrar, Straus and Giroux, 2002).
- Grün, A, Halík, T, Nonhoff, W.** (2016): *Gott los werden. Wenn Galube und Unglaube sich umarmen*. Münsterschwarzbach, Vier Tuerme.
- Gumbrecht, H. U.** (2004): *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Holtzman, H. & James, M. S.**, izd. (1987): *The New Art – The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*. London, Thames and Hudson.
- Hubbard, S.** (2010): *Adventures of Art. Selected Writings 1990–2010*. New York, Other Criteria.
- Kierkegaard, S.** (1923): *Die Tagebücher 1834–1855*, Innsbruck, Brenner-Verlag.
- Lehmann, H.** (2020): Kunst und Kunstkritik in Zeiten politischer Polarisierung. Ein Kippmodell des politischen Raums. V: *Merkur* 74/853 (zv. 6, junij 2020), 5–21.
- Meinhardt, J** (2008): Das Verschwinden der ästhetischen Einstellung. V: Muhovič, J. (ur., 2008): *Kunst und Form. Was heisst »Form« in einer postmodernen Kunst*, Phainomena (Special Issue) XVII/66–67.



- Marquard, O.** (1983): *Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluss an Hegels Schellingkritik.* V: Szeemann, H. (1983): *Der Hang zum Gesamtkunstwerk.* Frankfurt am Main, Sauerländer Verlag.
- Menke, C.** (1993): *Das Leben als Kunstwerk gestalten? Zur ironischen Dialektik der postmodernen Ästhetisierung.* V: Maresch, R. (izd., 1993): *Zukunft oder Ende,* München, Boer Verlag.
- Muhovič, J.** (2002): *Umetnost in religija.* Ljubljana, KUD Logos.
- Muhovič, J.** (2014): *Modernism as the Mobilisation and Critical Period of Secular Metaphysics: The Case of Fine/Plastic Art.* V: *Filozofski vestnik, XXXV, 2, 47–65.*
- Osterhammel, J.** (2009): *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts.* München, C. H. Beck Verlag.
- Reckwitz, A.** (2017): *Zwischen Hyperkultur und Kulturessenzialismus. Die Spätmoderne im Widerstreit zweier Kulturalisierungsregime, Bundeszentrale für politische Bildung.* Dostopno na: [shorturl.at/rANR1](http://shorturl.at/rANR1) (22. 5. 2020).
- Schapiro, M.** (1978): *Modern Art. 19th and 20th Centuries.* New York, G. Braziller.
- Seel, M.** (1996): *Ästhetik und Aisthetik. Über einige Besonderheiten ästhetischer Wahrnehmung.* V: Recki, B. & Wiesing, L. (ur., 1996): *Bild und Reflexion. Paradigmen und Perspektiven gegenwärtiger Ästhetik,* München, Fink Verlag.
- Sloterdijk, P.** (1989): *Eurotaoismus: Zur Kritik der politischen Kinetik.* Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Sloterdijk, P.** (2007): *Der ästhetische Imperativ.* Hamburg, Philo & Philo Fine Arts.
- Steiner, G.** (1989): *Real Presences.* London, Faber and Faber.
- Strawinsky, I.** (1945): *Poetique musicale.* Pariz, J. B. Janin.
- Tomkins, C.** (1999): *Marcel Duchamp. Eine Biographie,* München, Hanser.
- Welsch, W.** (1996): *Grenzgänge der Ästhetik.* Stuttgart, Reclam, 1996.
- Williams, R.** (1989): *The Politics of Modernism.* London, Verso.